

ПРИКЛЮЧЕНИЯ БУРАТИНО В СЕМИОТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ, ИЛИ ЧТО ВИДНО В СКВАЖИНУ ОТ ЗОЛОТОГО КЛЮЧИКА (МАТЕРИАЛЫ К ЭНЦИКЛОПЕДИИ БУРАТИНО)

В. А. Гудов

ЕКАТЕРИНБУРГ

Читавшего книгу А. Н. Толстого в детстве, меня несколько смущает стремление многих филологов видеть в Буратино оборотня, а в приключениях озорного мальчишки — семиотический конструктор. Трудно, однако, отрицать, что писатель в сказочной форме, вольно или невольно, создал своеобразный карманный лексикон актуальной русской культуры первой трети XX века, включивший в себя распространенные тогда психологические и культурные архетипы и с течением времени только пополнявшийся новыми смыслами в силу интерактивного характера подобных лексиконов (ср. «Винни-Пуха» или «Алису в Зазеркалье»). Осмелюсь предположить, что без пристального анализа толстовской сказки невозможно решение актуальной задачи по правдоподобной реконструкции советской ментальности, ее истоков и специфических свойств. Изучение книги и сложившегося вокруг нее культурного пространства должно быть разносторонним и предприниматься группой специалистов. Цель нынешней работы — обозначить некоторые предполагаемые аспекты системного и по возможности непредвзятого изучения проблемы. Оттого статья выполнена как разрозненные заметки — своего рода набросок возможной энциклопедии, в которой сквозь призму одного произведения могла бы предстать целая эпоха. Предварительный характер работы определил отказ от последовательного изложения и систематизации накопившихся в «буратиноведении» идей, а также от подробной разработки некоторых очевидных направлений анализа, в частности, социологического и психоаналитического. Не все возможные словарные статьи здесь обозначены и не все обозначенные раскрыты. Мне хотелось придать работе тот неустойчиво диалогический характер, который, на мой взгляд, имеет сама сказка в истории русской литературы.

Амплуа. Традиция толковать приключения Буратино как историю победы симулякров над действительностью основана на нормальном для мыслящего человека, выросшего при советской власти, желании дать пинка большевистской риторике и на той очевидной детали, что в сказке Толстого, в отличие от Коллоди, кукольность утверждается как подлинность существования. Тем не менее заметим, что в отечественной сказке о деревянной кукле нет темы раздвоенности на жизненное и актерское. Дело в том, что у марионетки кроме ниточек, за которые ее дергает кукловод, есть еще и амплуа, обозначающее ее душевную сущность. Оно должно совпадать с правдой о человеке, герой же должен стремиться совпасть со своим амплуа; высшая награда — удостоиться играть «самого себя», то есть совпасть со своим творческим назначением. Хотя идеальное амплуа в пьесе принадлежит одному Буратино, другие тоже могут войти в новую жизнь, не разрушив своей изначальной сущности. Интересен итоговый компромисс между житейскими свойствами героев и их высокой задачей: в новом театре Мальвина кротко берется продавать мороженое и билеты, а играть попробует, только если другие «найдут у нее талант», Артемон назначен кладовщиком, а в представлениях задействован как звуковой оформитель, в частности, изображает «вой ветра посредством быстрого верчения хвоста», Карло кроме игры на шарманке правит лошадью и варит баранью похлебку с чесноком. Таким образом успешно преодолевается двойственность идеального и земного, театрального и человеческого. См. *Буратино*.

Аполлон и Дионис. Популярная в начале XX века философская дихотомия проецируется на образы Папы Карло и Буратино. Шарманка Карло служит метафорой аполлонического искусства, основанного на приятных, но механических приемах и закономерностях и абсолютизирующего эстетические границы. Власть границ такова, что старому Карло, согреваемому от вида нарисованного на стене очага, не приходит в голову заглянуть за холст, скрывающий дверь к настоящему огню и настоящей, не нарисованной похлебке. Театральность Буратино оказывается подлинным жизнестроением, театр здесь изоморфен жизни. Новое искусство сначала нарушает границы искусства традиционного, затем сметает границы привычного существования в целом и дает жизни новый ход.

Артистизм. Свойство эстетики характера, способствующее становлению Буратино в нравственную личность. Артистизм не самодостаточен, но необходим для естественного развития высоких этических устремлений. Сравните историю лесковского «очарованного странника» Ивана Северьяновича Флягина.

Артемон. Пудель Мальвины. Храбр, беззаветно предан хозяйке, при внешней своей детской беззаботности и непосредливости умудряется выполнять функцию силы, тех самых кулаков, без которых добро и разум не могут улучшить действительность (см. *Просвещение*). А. самодостаточно, как самурай: никогда не ставит под сомнения приказы хозяйки, не ищет иного смысла жизни, кроме верности долгу, строить планы доверяет другим. В свободное время предается медитации, гоняя воробьев или вертясь волчком. В финале именно духовно дисциплинированный А. душит Шушару и сажает в лужу Карабаса.

Богоборчество. Буратино возглавляет восстание кукол против владельца и директора театра, доктора кукольных наук Карабаса, приводящее к созданию нового театра, управляемого самими куклами в своих интересах. В нем куклы сами пишут для себя пьесы, при том хорошо питаются, а по утрам, до спектаклей, учатся в школе.

Бой на опушке. В сражении против Карабаса и двух полицейских бульдогов на стороне Буратино и Артемона принимает участие вся окрестная живность, к которой Буратино обращается с призывами: «Звери, птицы, насекомые! Наших бьют!». Схватка приобретает облик высокотехнологизированной (есть даже авиация в виде стрижей) тотальной войны, в которой участвуют все — от «маленьких еженят» до «двух ужей, ослепших от старости», которым «все равно нужно было помирать — либо под гнилым пнем, либо в желудке у цапли. Жабы уговорили их погибнуть героической смертью».

Благие намерения. При всей шаловливости и безответственности Буратино по натуре добр и справедлив, мечтает выручить из нищеты папу Карло, не может мириться с царящим в мире неравенством. В этих свойствах, судя по всему, сказалась повлиявшая на советскую революционную риторику руссоистская идея естественного человека.

Бегство.

Биографический. Подход, позволяющий увязать сказку с жизненными проблемами, стоявшими перед писателем в 1935 году, важнейшей из которых был отказ от свободной творческой воли в угоду политической конъюнктуры, в свете чего образ жизнерадостной, удачливой марионетки принимает в книге Толстого автобиографический характер. Частично применяется в работах М. Липовецкого и Ю. Степанова.

Витязь в тигровой шкуре. История о том, как предприимчивый Буратино помогает безутешному Пьеро отыскать исчезнувшую возлюбленную, попутно исправив к лучшему целый мир, во многих деталях напоминает сюжет о дружбе Автандила и Таризла. Тут возможно типологическое родство, общие архетипические предпосылки и даже обратное влияние, если вспомнить, что перевод Бальмонта вышел в 1937 году, адаптированный же для детей перевод Заболоцкого — вообще в 1962. Не исключено, что именно толстовский деревянный витязь проторил ру斯塔велиевскому тигровому дорожку в советскую актуальную культуру.

Вода и водоемы. Водяные знаки образуют в сказке собственную космологическую систему. 1. *Море*, возникающее дважды, в начале и в конце приключений, оба раза в связи с театром, создает ощущение бесконечной пространственной и фабульной перспективы, свободы, воздуха. 2. *Болото* связано с темой тягостности существования, несвободы и различных неприятностей, в частности, на болоте Буратино подвергается нападению разбойников. 3. *Пруд* имеет онтологический статус, подчеркнутый присущей этому слову семой тварности. В нем живет Мировая Черепаха, мутит воду Дуремар и лежит Золотой Ключик; в нем переживает мнимую смерть и его водами обретает крещение Буратино. 4. *Озеро (Лебединое)* — образ небесного покоя, объективного космологического равновесия, так как зеркально отражает небо и баюкает на своих волнах Спящего Лебедя. Если для Пруда характерна сема дна и погружения (в нем тонет золотой ключик и едва не тонет Буратино, обитатели пруда без конца ныряют), то для Озера актуальна сема неба и вознесения (Буратино взлетает, держась за лапы пробудившегося Лебедя). Куклами Озеро осознается как убежище. 5. *Дождь, сырость, лужа* — свидетельства энтропии, знаки социального фиаско, сопровождающие деятельность Карабаса.

Воля и Представление. Дialeктика торжествующего разумного порядка и стихийной жизненной энергии — типичная черта культуры эпохи А. Н. Толстого. Волевой импульс Буратино не раз ломает общественно признанные стратегии разума, но в итоге осуществляет его (разума) самые смелые и утопические устремления. Забавно, что русский перевод Шопенгауэра позволяет смысловую игру, в которой осуществлением мировой воли будет объявлено театральное представление.

Гендерный Подход. Поделив героев сказки на мальчиков и девочек (ключевые оппозиции: Буратино — Мальвина, Карабас — Тортила, Алиса — Базилио), получим чудесный шанс поговорить о социополовых стереотипах: советских, авторских и своих собственных.

Гностические мотивы.

Дерево. Материал, из которого сделан Буратино. Основные свойства: одушевленный, здоровый, прочный, поддающийся обработке, требующий обработки. Свойства эти преимущественно

духовного порядка, поскольку физически герой испытывает боль, холод, голод, усталость. Физические параметры материала актуализируются в двух случаях, тоже, впрочем, имеющих символическое значение: Буратино не тонет и горит. Ситуация обращает нас к ранней советской метафоре «человеческий материал». Буратино сделан из здорового демократичного материала, крепкого связью с народом. Интеллигент Дуремар, к примеру, сделан из гнилого материала, оттого похож на трухлявый гриб. Антиномия уходит корнями в народолюбивую русскую культуру XIX века. Здоровый материал — первое условия успешного создания новой личности. Сравните историю, изложенную А. Фадеевым в «Разгроме»: сделанный Левинсоном из здорового народного коллективистского материала Морозка в конце концов оказывается духовно крепче идейно подкованного интеллигента Мечика. О сакральной функции дерева см. в работе Ю. Степанова.

Древо. Буратино в силу происхождения является частью мирового древа, возможно, его мессией либо о-пределенной творческой эманацией (ср. София в гностической философии). Оттого правота героя не оспаривается даже в сомнительных случаях; правда, героя может наказать само Древо: например, за связь с Базилио и Алисой герой распят на дереве вниз головой. В остальном стихия Древа для Буратино спасительна: с итальянской сосны (революционная модификация мирового древа, см. *Италия*) герой зовет на помощь в разгар битвы на опушке леса, с ее помощью одолевает Карабаса, бомбя его шишками и приклеивая сосновой смолой к стволу за бороду, вместе с другими куклами спасается от погони в корнях сосны; наконец, выручая Буратино, Карло деревянным башмаком запускает в Шушару, деревянной палкой разгоняет прочую нечисть.

Деструктивность. Разрушение — естественный для характера Буратино тип деятельности (едва родившись, герой заявляет: «Люблю страшные приключения: лазить по заборам, разорять птичьи гнезда, дразнить мальчишек, таскать за хвосты собак и кошек!») — подается в сказке как творчество и созидание; например, пытаюсь утолить голод, герой разбивает яйцо, чем способствует рождению веселого цыпленка, благодарящего Буратино. Революционная страсть героя имеет буквально телесный характер, в частности, он протыкает носом холст оттого, что хочет есть. Буратино подобен скульптору, посредством колющих и режущих ударов освобождающему идеал из плена косной материи. Новый театр не создан Буратино, а добыт в борьбе, освобожден. Литературные параллели: нигилистическая доктрина Базарова, эксперимент Раскольникова и, разумеется, революционная фразеология советской литературы.

Детали Достоверные. Сыщики-доберманы во время бега закидывают зады налево, с носа лежащего в пруду Буратино то и дело прыгает как с вышки жук-плавунец, при обыске из карманов Буратино сыплются крошки от миндального печенья, и т. д. Система литературных приемов, создающих ощущение достоверности и правды, художественной безусловности в ее современном, востребованном нынешней актуальной литературой виде, разработана именно в начале XX века, преимущественно в советской литературной эстетике. Заведомая сказка о Буратино наглядно демонстрирует разноприродность правды и эстетики правдоподобного.

Детство и Старость. Мир сказки четко делится на противостоящие друг другу взрослый и детский. Взрослый — несправедливый, взрослые в основном плохие, а редкие среди них хорошие люди мучаются без выхода, как Карло. Взрослый мир отмечен печатью тления, старения и разрушения, даже вполне бодрые герои симулируют немощность и старость. Мир же детей (его границы в основном совпадают с кукольным миром) неподвластен времени и всегда прав. За ним не просто будущее — за ним вечность. Это связано с ювенильностью советской культуры 30-х — эпохи демографической молодости нации (сказалась, само собой, и футуристическая риторика большевизма, и руссоистский элемент русской революционной идеологии). Сегодня общество изрядно постарело, ему нужны герои постарше. Стали заметнее традиционные страхи взрослых перед детьми, влечение же все чаще приобретает педофильский характер. Думается, отсюда в буратиноведческих интерпретациях последних лет попытки обличить в детском озорстве дьявольский умысел, изобразить детей книги оборотнями или покорными марионетками — как угодно, только без детской непосредственности. По той же причине пострадал и другой культурный герой тех лет, Павлик Морозов. Тем не менее, подвиги компании Буратино, сохраняющие в себе заряд подросткового протеста, теоретически еще могут быть востребованы.

Джузеппе Сизый Нос. Старый столяр, первый из героев сказки, столкнувшийся с говорящим поленом, друг Карло. Веер смыслов: 1. *Революционный.* Имя — Джузеппе — отсылает нас к фигуре Гарибальди, коего марксистская историография весьма почитала как одного из предтеч подлинной революции, не забывая при том указывать на историческую ограниченность его взглядов и целей. Оттого и герой Толстого, совершив важнейшее открытие, передоверяет его другим, не чувствуя сил совладать с предметом. Важно и то, что Д. — единственный в сказке представитель собственно рабочего класса, того самого пролетариата, наличие которого — главное объективное условие революции. 2. *Евангельский.* В русской литературе Д. — не первый столяр, намекающий на евангельского плотника (по смежности профессий), повивальную бабку новой исторической эпохи. Например, у М. Горького: столяры из речи Луки о лучшем человеке («На дне»), театральные сто-

ляр, бурно празднующий рождение сына в разгар репетиции («Репетиция»), столяр Крюков из «Голубой жизни». 3. *Очки на носу Д.* Очки — деталь, обозначающая правильный (четкий) взгляд на вещи (выправленный с помощью передовой теории), а в поэтике связанная с экспрессионизмом. С. Дали писал в мемуарах, что свою художественную манеру он обрел, когда в позднем детстве ему, близорукому от рождения, впервые купили очки, и он внезапно увидел мир в четких контурах. Очки вынуждена надеть приобщающаяся к передовой теории Ниловна («Мать»), очки — постоянный мотив, сопровождающий лютковские метания между теорией и правдой жизни («Конармия»). Герой «Записок юного врача» думает завести очки для солидности, но отбрасывает эту мысль, потому что от природы наделен великолепным зрением. Разыскать источник писка Д. пытается — неудачно — при помощи очков. Интересно, что Д. — пьяница. С культурной точки зрения пьянство должно бы обозначать стремление к иррациональному. В литературе пьяница в очках — скорее оксюморон.

«Девочка с голубыми волосами, или Тридцать три подзатыльника». Комедия, представляемая театром Карабаса, в которой тоскующему по исчезнувшей Мальвине влюбленному Пьеро без конца достаются пощечины и подзатыльники. Судя по тому, что представление дают и после побега героини, сюжет пьесы вообще не предполагает появления Мальвины на сцене. Таким образом последовательно проведена оппозиция мечты и лежащего во зле мира, противопоставление скорбного «здесь» и прекрасного «там».

Дуремар. Торговец пиявками, сам похожий на пиявку; в некотором роде медик. 1. Олицетворение сервильной интеллигенции, прислужницы капитала. Не безобиден: ловит пиявок на живца-крестьянина, то есть буквально наживается на крови народа. Эгоистичный, но в принципе не злой, может принести пользу обществу, скажем, в должности театрального дворника, о которой мечтает, когда поголовно выздоровевшее после открытия театра Буратино население перестает покупать его пиявок. В образе Д. просвечивает характерное для раннего советского периода настороженное отношение к интеллигенции «нетворческих» профессий — «спецам». 2. Ироническая метафора критического реализма и натуралистических принципов искусства. Мутит воду в онтологическом пруду (см. *Вода и водоемы*), ловит его обитателей, которых продает в живом виде, дабы они укрепили людям здоровье посредством высасывания лишней крови: деятельность, намекающая на манеру ряда направлений искусства искать сюжеты и образы в самой жизни и пробуждать в людях человечность правдивым изображением неприглядных сторон действительности. В обоих случаях у Д. был шанс получить Золотой Ключик, отказавшись от своей исторически ограниченной деятельности, но он его упустил и вынужден уступить место более прогрессивным людям и формам творчества.

Евангельские Аллюзии. Обычный и оттого показательный для русской литературы набор символики. К наиболее очевидным ЕА относятся: непорочное зачатие главного героя; мессианский характер его деятельности, в частности, проповедь социальной справедливости, провозглашение жизни вечной и Царства Божьего, по сути наступающих с открытием нового театра (обидчики Буратино Карабас, Алиса и Базилио в эту новую жизнь не вошли, потому что у них нет — буквально! — билета в грядущую гармонию); мотив искушения главного героя (поле чудес); дважды наступающее героя распятие (Карабас вешает Буратино на гвоздь, лиса и кот — на дерево); воскресение духовно преображенного Буратино после символической смерти — утопления в пруду; мессианская предначертанность судьбы Буратино, которого с первого взгляда узнают и признают куклы, слушаются звери (см. *Бой на Олушке*), а на древней-преддревней двери в светлое будущее, как выясняется в последней главе, нарисовано его изображение. Многократно повторяющееся число «4» отсылает к притче о воскрешении Лазаря, сочетающей в себе семантику полной гибели с надеждой на преодоление таковой. Четверка символически вторит заблуждениям Буратино: 4 музыканта играют у входа в театр, 4 сольдо стоит вход в театр Карабаса, именно 4 из 5 карабасовых золотых Буратино закапывает на поле чудес; за 4 сольдо Дуремар нанимает крестьянина — живца для ловли пиявок; наконец, действие сказки разворачивается в течение 4 дней.

Естественный человек.

Жажда обогащения.

Животные.

Житейская мудрость. Главным оружием Буратино оказываются несокрушимый здравый смысл и врожденная житейская мудрость. Отсутствие традиционных культурных шор позволяет герою точно понимать, чего он хочет, и быстро находить кратчайший путь к цели. Культ здравого смысла, усиливающего стократно разум и волю, мы встречаем от просветительской до ницшеанской философий, повлиявших на культуру Серебряного века и на раннюю советскую культуру.

Золотой Ключик. Ореол божественной либо исторической легитимности, дающий его обладателям энергию и удачу (ср. Хварна в зороастрийской мифологии). Прегрешивших владельцев ЗК покидает, и они становятся добычей злой судьбы (ЗК потерян Карабасом), зато праведных еще стремительнее направляет к добру: Буратино, завладев ЗК, быстро превращается в сознательно-го борца за всеобщее счастье. В последнюю эпоху истории, перед решающей схваткой добра и

зла, ЗК должен достаться последнему мессии, каковым, судя по изображению на двери, является Буратино. Первым был, вероятно, создатель театра «Молния».

Интерпретации Возможные. Историко-литературная, социологическая, психоаналитическая, эстетическая, мифологическая, биографическая, гендерная. Дискурсивные ключи: структурно-семиотический, герменевтический, феноменологический. Особую сложность представляет вопрос об адекватности той или иной интерпретации.

Инструменты. Джузеппе обрабатывает полено топором, Карло вырезает Буратино при помощи ножа, одежду ему делает при помощи ножниц, клещами сдирает со стены нарисованный очаг, Буратино запускает в Говорящего Сверчка молотком: все это инструменты для решительной обработки материала, плотничьи и столярные, с отчетливой и разнообразной культурной семантикой (ср., например, топор и нож в символике Достоевского). В гармоническом мире Мальвины роль инструментов добровольно играют звери и насекомые.

Искусственный человек. В литературе первой половины XX века образ гомункулуса приобретает преимущественно положительную коннотацию, связываясь с руссоистским идеалом естественного человека и модифицируясь в образ сверхчеловека. Кажется само собой разумеющимся, что если от природы человеческий разум благ, то уж средствами-то передового разума, то есть науки, можно получить еще более передовой результат (например, «Пища богов» Г. Уэллса, «Ариэль», «Человек-амфибия» А. Беляева). Ослабление теологической дисциплины ума, происшедшее в XIX веке, дало возможность уподобить историю нового рукотворного существа истории Христа и историям воспитания (например, «Педагогическая поэма» А. Макаренко, «Республика ШКИД» Г. Белых и Л. Пантелеева). Критика утопии искусственного человека, в свою очередь, носит антипросветительский и антирусссоистский характер («Собачье сердце» М. Булгакова и даже «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, где главный герой изображается в том числе и как плод «передовых» общественных фантазий).

Историко-литературная Интерпретация.

Италия. В ранней советской культуре — страна колоритной бедноты и постоянной революционной ситуации, происходящей не столько от бедности, сколько от темперамента населения. Революция как естественный, едва ли не физиологически обусловленный выбор. Культ Италии вводится в литературу М. Горьким («Сказки об Италии»), в чем сказалось и личное долгое знакомство писателя со страной, и присущий ему идеал сильной и красивой личности, плоти, устроенной по законам духа и красоты. Кроме климата и зажигательного национального характера, выгодно отличавшего итальянцев, исполнявших революцию как карнавальный танец, от русских крестьян, в увлечении Италией сказалась итальянская история XIX века, в частности, движение Гарибальди. Советское увлечение Италией повлияло на популярность сказок Д. Родари, в особенности «Приключений Чипполино». В позднесоветский период культ Италии был функционально заменен культом Кубы.

Канон Утраченный. В предисловии автор ссылается как на первоисточник на читанную им в детстве и позднее потерявшуюся книгу, ставшую основой настоящего текста. Автор подчеркивает, что изменения в каноническом сюжете были придуманы им еще в детстве, теперь же, «через много-много лет», он лишь «припомнил» о сказке и решил — с чего бы? — рассказать ее нынешним детям. См. *Детство и Старость*.

Карло, Папа. Старый шарманщик. 1. Карл Маркс, пророк пролетариата. Самостоятельно в новую жизнь войти не может; никогда не заглядывал за волшебную дверь в собственной камерке — не хватало революционного пороха. Тем не менее, создал (открыл) Нового Человека, изменившего мир. Среди типологически родственных ему героев советской литературы того периода — Левинсон («Разгром» А. Фадеева) и Андрей Бабичев («Зависть» Ю. Олеши). 2. Интеллигент творческой профессии (ср. с «нетворческим» интеллигентом Дуремаром), оттого именно ему, а не столяру Джузеппе, доверено выступить повивальной бабкой будущего. В лице Буратино Карло порождает не только социально совершенного человека, но и новую степень искусства: для самого Карло искусство — ремесло, для Буратино — образ жизни, знаменующий совершенство мироздания (см. *Дионисийское и Аполлоническое*). Присоединившись к Буратино, обретает даже вторую молодость, но как бы вечную жизнь. 3. Олицетворение демиургической силы света, издревле противостоящей силам тьмы в лице Карабаса (намекы на их давнюю таинственную вражду встречаются в тексте неоднократно). В пределах сказки разворачивается очередная интрига, в которой силы света добиваются решительного преимущества с помощью Буратино благодаря скрытому в деревянном существе своеволию, делающему каждый его шаг непредсказуемым как для друзей, так и для врагов. Давая Буратино шанс проявить себя, Карло, похоже, неизвестным образом следит за его судьбой и вмешивается в самый нужный момент, отгоняя кота, лису и Карабаса, а утомившихся в боях героев складывая за пазуху, отчего в них актуализируется сема кукольности. Ходит в широкополой шляпе.

Курточка, Штанишки и Колпачок с Кисточкой. Одежда Буратино. Исследователей привле-

кала курточка, коричневый цвет которой намекает, по разным мнениям, на красный флаг, бурую окраску легендарного мальчика-волка Бурта-Чино, или просто на засохшую кровь. Странно, что до сих пор не были замечены штаны Буратино, а ведь их зеленый цвет можно толковать, скажем, как цвет знамени пророка. Сочетание красного с зеленым встречается в гардеробах героев Ф. Достоевского и А. Чехова (например, у Наташи в «Трех сестрах»). Шутливой колпак героя может претендовать на роль культурного знака с не меньшими основаниями.

Каморка Папы Карло. Условная точка в маргинальном пространстве (под лестницей), потенциально (если спуститься из нее в погреб) артикулирующая все остальное пространство (ср. Алеф). Ее сущность открывается только прошедшему путем духовного усовершенствования.

Карабас Барабас. Директор театра Карабаса Барабаса, доктор кукольных наук. 1. Типичный представитель власти крупного эксплуататорского капитала, присваивающий результаты чужого труда и мечтающий о приобретении нового прибыльного предприятия — скрытого за волшебной дверью театра «Молния». 2. Архаичный Бог, заведующий людьми как марионетками, которому бросает вызов недовольный законами устроенного им мира («тридцать три подзатыльника») новый человек (см. *Богоборчество*). 3. Древняя сила зла, пытающаяся использовать Буратино в сложной интриге против сил добра в лице Папы Карло. 4. Олицетворение идеи автора — кукольника, абсолютно подчиняющего героев своей завершающей монологической активности, в отличие от Карло, художника полифонического типа, дающего своим героям существенную свободу самозавершения и высказывания о мире. 5. Сексуальный протагонист Буратино (см. *Страхи*). В финале посажен в лужу — буквально.

Кот Базилио и Лиса Алиса. Жулики, прикидывающиеся инвалидами. 1. Пиарщики-политтехнологи. Для них характерно декларативное недоверие к учению (Базилио от него якобы ослеп, а Алиса охромела), идеологический популизм, пропаганда идеи легкого обогащения, точный психологический расчет и игра на тайных струнах человеческой натуры. 2. Авангардное искусство. Традицию и учение трактует как вред, приносящий болезни, тем не менее пестует эти болезни и делает их способом наживы. Мнимые увечья героев позволяют им откалывать номера прямо-таки обзриутские: например, Базилио заявляет, что сослепу принял ворону, пытавшуюся предупредить Буратино об опасности, за сидящую на дереве собаку.

Куртка Папы Карло. В контексте сказки приобретает символическое притчевое значение. Нищета, вынудившая Карло продать единственную куртку ради Буратино, рождает в последнем мечту о социальном реванше, выразившуюся в стремлении быстро разбогатеть, чтобы купить Карло тысячу курток (вместо необходимой тому одной, которую Буратино мог запросто приобрести на карабасово золото). Желание засыпать папу Карло куртками служит Буратино оправданием авантюры с Полем Чудес. Сравните это с максималистской мечтой Раскольникова одним махом облагодетельствовать многих страждущих и с буржуазным прагматизмом Петра Петровича Лукина, декларативно сформулированным в его рассуждении о целых кафтанах.

Кукла. Почему Толстой выбрал сюжет из жизни кукол? Буратино — с одной стороны, изготовлен на глазах читателя, по самому имени — марионетка, их всех действующих кукол более всего похож именно на куклу, а не на человека или зверя. С другой стороны, Буратино не кукла вообще, потому что не задумываясь преодолевает любую театральную условность — от сюжета до декораций — и абсолютно органичен. Он как призрак оперы: порожден самим духом театра и вне его быть не может, но в этой собственной внутренне безграничной реальности предельно свободен и своевластен, соблюдая сам дух театральности. Предельная кукольность героя синонимична его беспредельной человечности. Буратино можно толковать как метафору нового искусства, по замыслу автора, совпадающего с идеей истории и человечности. В известном смысле, «Золотой Ключик» — первая декларативная сознательная модель искусства социалистического реализма. Возможно, и последняя.

Лебедь (Спящий). Космологическое зеркало, травестийно приспособленное сверхчеловеком к практическим нуждам. Л. раскачивается на волнах ночного Озера среди ночной природы вселенским знаком подобия (ср. стихотворение Ф. И. Тютчева «Лебедь»). Разбужен Буратино, который, схватившись за его лапы, спасается от преследователей. Если Буратино принадлежит к числу героев представления, то Лебедь — к числу декораций. Нестандартное использование декорации, едва не разрушающее театральную условность, — как если бы герой стал карабкаться по занавесу, изображающему небо, — выявляет подлинную зону существования героя, а именно — на стыке сказки и реальности, условного и безусловного, как раз там, где, видимо, существует все произведение. Интересно, что подобное выпадение из плоскости сюжета действительно помогает герою убежать от погони, еще интереснее, что в итоге он все равно попадает в лапы преследователей.

Луковица.

Мальвина. Кукла в театре Карабаса. Очевидно, именно ей принадлежит главная роль в комедии «Девочка с голубыми волосами, или Тридцать три подзатыльника». 1. Прекрасная Дама, Вечная

Женственность и т. д. Невеста Пьеро, но невеста скорее небесная, в земной жизни занудлива, холодна и асексуальна, с фарфоровой головой. Объект любви, но любви абсолютной, абсолютное совершенство, требующее абсолютного поклонения, что вызывает протест брутального Буратино: «Эта девчонка кого угодно со света сживет чистотой!». Чистота Мальвины материализуется: героиня помещена на санитарно-гигиенических мероприятиях. Интересно, что сказал бы по этому поводу Эрих Фромм? 2. Метафора рационального просветительского искусства. Идиллическая гармония с природой сочетается в героине с преданностью идеям воспитания и образования и железным характером, хоть она и плачет порою от собственной жестокости. «Не думайте, что если храбро дрались, то можете не мыть руки перед едой», — заявляет она своему спасителю Буратино. Привычкой видеть в других их будущее усовершенствованные подобию и стремлением любой ценой бороться за улучшение людей с ними же самими Мальвина напоминает Ольгу Ильинскую. См. также *Дионисийское и Аполлоническое*.

Мифологический подход. В сказке достаточно активны такие мифологемы, как дерево, черепаха, лебедь, вода, распятие.

Мессианство. См. Евангельские Аллюзии.

Насекомые.

Нос. У Пиноккио нос отрастает от лжи. У Буратино нос — воплощение жизненной силы и своенравия, символ его сверхчеловеческого достоинства. Герой сует нос всюду как фигурально, так и буквально: в нарисованный очаг, в чернильницу. В минуты отчаяния Буратино утыкается носом в землю.

Очаг Нарисованный. Эмблема утешительной миссии искусства. Своим видом согревает Карло в холодные дни. Вместе с тем, не является ложью, так как изображает вполне реальные блага, скрывающиеся тут же, за занавешенной холстом волшебной дверью.

Параллели литературные.

«Приключения Пиноккио, история куклы из кукольного театра». Детская повесть (1880) итальянского писателя Карло Коллоди о деревянной кукле, мечтавшей стать живым мальчиком. Первоисточник сказки А. Н. Толстого.

Плутовство. В логике сказки, как правило, П. лишено нравственной коннотации, часто служит благим целям: например, плутовская выходка помогает Буратино выведать у Карабаса тайну Золотого Ключика. П. в сказке Толстого — свойство эстетики характеров. В характере Буратино врожденное плутовство связано с артистизмом, что помогает герою открыть тайну Золотого Ключика и нравственно усовершенствоваться в процессе борьбы. Помимо традиции плутовского романа это напоминает о другом литературном искателе Поля Чудес, на которого в перспективе тоже возлагались мессианские задачи, — Чичикове. Плутство — не лучшее свойство натуры Павла Ивановича, но оно показатель необходимых для его гипотетической благой деятельности духовной живости и жизненной воли. Последняя способствует герою сказки Толстого еще до рождения: Джузеппе обманом вручает подозрительное полено папе Карло, чтобы избавиться от неприятностей.

Предательство. Происходит дважды и оба раза объясняется безумием: 1. «Выжившая из ума» от старости Тортила разбалтывает Карабасу, что Золотой Ключик у Буратино. 2. «Известный всей округе дурак» петух сообщает Алисе и Базилио о том, что Буратино прячется в харчевне. Подразумевается, что рассудок и разум несовместимы с предательством, во всяком случае, с предательством против Буратино.

Поле Чудес. Место, которому, по словам Лисы Алисы, обязаны своим благосостоянием все богатые жители Страны Дураков. На ПЧ деньги происходят из денег путем буквального роста. Образ ПЧ представляет идею капитала в ростовщическом, то есть, согласно литературной традиции, наиболее отъявленном виде. Роль возвращающей питательной среды в этом процессе играет непосредственно время, отчего движение времени приобретает в глазах многих энтропийный характер. Возникает необходимость остановить разрушительное движение времени, что и происходит в финале сказки, где на смену времени — линейному процессу — приходит бесконечная повторяемость одних и тех же событий, то есть отсутствие времени как такового. Ср. эсхатологический характер воззрений Раскольникова, выбравшего для своего эксперимента старуху-процентщицу Алену Ивановну.

Полиция.

Просвещение. В книге сказалась свойственная советским антропоцентрическим идеалам вера в силу человеческого разума, обрабатывающего и обустроивающего мир и человеческую природу по законам добра и красоты, которые, собственно, и есть главные законы разума. Человек в контексте последовательно проведенных просветительских идей оказывается материалом, подлежащим обработке. Образ выструганного идеального человека, которому автором мудро оставлена и толика «живой жизни», мог бы стать эмблемой российского просвещения.

Психоаналитический подход. Применительно к сказке — сколь захватывающий, столь и нефункциональный. См., например, *Страхи*.

Пьеро. Проводит время в тоске по исчезнувшей возлюбленной и страдая от повседневности. В силу надмирного характера стремлений тяготеет к вопиющей театральности поведения, в которой усматривает практический смысл: например, пытается внести вклад во всеобщие поспешные сборы на бой с Карабасом тем, что «заламывал руки и пробовал даже бросаться навзничь на песчаную дорожку». Вовлеченный Буратино в борьбу против Карабаса, превращается в отчаянного бойца, даже говорить начинает «хриплым голосом, каким разговаривают крупные хищники», вместо обычных «бессвязных стихов» производит пламенные агитки, в конце концов именно он пишет ту самую победно-революционную пьесу в стихах, которую дают в новом театре. Эволюция Пьеро напоминает историю жизни и творчества А. А. Блока в интерпретации советского литературоведения.

Психологические типы. Велик соблазн разложить героев по психологическим полочкам, как сделал подобное В. П. Руднев с персонажами Винни-Пуха.

Полька Птичка.

Плетка Карабаса Барабаса.

Пространство и время.

Пустота.

Речевая прагматика. Буратино — мощная языковая личность, чьи речевые жесты несут философский заряд. Непосредственность и несокрушимый здравый смысл осуществляют себя в инструктивно-приказных, безапелляционно-оценочных или прагматизирующих речевых конструкциях. Образец прагматизации высказывания: «Предположим, что у вас в кармане два яблока, — учит героя Мальвина, — некто взял у вас одно яблоко. Сколько у вас осталось яблок?». «Два... Я же не отдам Некту яблоко, хоть он дерись!» См. *Буратино*.

Сверхчеловек. Буратино — человек новой морали, не уступающий действительности. Его приключениям сопутствуют стилизованные Змея в лице черепахи Тортилы, Орел в лице Петуха и Лев в лице пуделя Артемона. По ту сторону морали глупость, наивность и слабость героя оборачиваются мудростью, силой и дальновидностью. Детская непосредственность делает его по-настоящему внутренне свободным. Буратино присущ естественный артистизм, открывающий его театральность как органичную стратегию существования. Из действующих в сказке кукол Буратино единственная, которая не тяготится своим амплуа и помогает остальным совершить таинство обретения себя. Духовная сила героя подчеркнута улучшенным качеством материала из которого он сделан физически.

Страна Дураков. Тот факт, что царство вопиющей социальной несправедливости названо страной дураков, а не, скажем, страной негодяев, напоминает о принципах просветительской идеологии, согласно которым люди пребывают во зле и несчастьях главным образом по незнанию, из-за недостатки в них и вокруг них живительной силы разума. См. *Просвещение*.

Страхи. В книге материализованы и обыграны человеческие страхи от социальных до подсознательных. Среди них — страх перед бедностью, перед социальной незащищенностью, страх перед старостью, боязнь отчуждения, страх взрослых перед детьми и детей перед взрослыми, боязнь «темных» животных и насекомых, наконец, сексуальные страхи. К последним, рассуждая в духе Георгия Гачева, в статье «Русский эрос» уподобившего Черномора «фаллосу собственной персоной», отнесем по-черноморски бородатого Карабаса Барабаса с его семихвостой плеткой. Сексуальным антагонистом Карабаса выступает Буратино, фаллос не менее боевитый, но не страшный, рукотворный, более разумный, просвещенный (буквально, поскольку макался в чернилах), предсказуемый и неумолимый, менее зоологический, соответствующий скорее идее фаллоса, нежели практической действительности, так сказать, фаллос платонический. Карабас бессмысленно истязает действительность; Буратино же ее практически дефлорирует, пронзая холст своим специфическим носом, превратив реальность тем самым из лягушки в писаную красавицу. Древние сексуальные страхи сменяются просвещенным сексуальным энтузиазмом. Сексуальный конфликт перемещается из сферы физиологической в сферу идеологическую; Буратино как фаллос — эмблема легко побеждает в идеологической среде.

Сверчок Говорящий. Олицетворяет Разум. Противостоит хаосу бессознательного в лице Шушары. Советует Буратино учиться. Предсказывает жуткие приключения не как волшебный провидец будущего, но как разумный знаток жизни. Похожее (только не склонное к занудному стрекотанию) насекомое выведено К. Чуковским в роли тирана («Тараканище»). Ср. у Пушкина: «...где капля блага — там на страже уж просвещение иль тиран». Изоморфность разума и тирании подчеркивает необходимость протеста против обоих от лица свободы, воли и живой жизни; метнув молоток в голову Говорящего Сверчка, Буратино оказывается в одном ряду с Наполеоном и Байроном.

Серебряный Век. В книге М. Петровского сказка А. Н. Толстого рассматривается как внятная, доступная для детальной дешифровки метафора Серебряного века, предлагаются интересные и остроумные интерпретации — например, театра Карабаса в связи с театром Мейерхольда.

Спор о человеке. Если понимать Буратино как метафору нового человека, то именно такой спор ведут вокруг его бесчувственного тела доктор Сова, фельдшерица Жаба и народный знахарь Бого-

мол, представляющие русские культурные дискурсы: интеллигентский, мещанский и народный. Пациент скорее жив, чем мертв, пациент скорее мертв, чем жив, пациент либо жив, либо мертв — таков выбор возможностей. В качестве лекарства целители единодушно прописывают касторку («либо не касторку», — добавляет Богомол, очевидно, намекая на божественное). Бессмысленный спор преран очередным самостоятельным воскресением Буратино.

Тайна.

Тарабарский Король.

Театр. В сказке театральность не антипод жизни, но ее квинтэссенция. Жизнь не просто осуществляет себя в завершенном образе, но именно в нем окончательно обретает смысл. Толстой отправляет Буратино из школы в театр по тем же причинам, что Достоевский Алешу Карамазова из монастыря в жизнь. В «Золотом Ключике» вместо оппозиции «театр — жизнь» действует оппозиция «театр — театр». В итоге на смену плохому театру приходит новый, хороший, чья прелесть не только в братской любви и бараньей похлебке, но и в возможности играть самих себя, то есть совпасть со своей подлинной ролью и самим выступить в роли творцов. Процесс существования окончательно совпадает с процессом игры. В театрализованном мире кукла безусловно оживает. Тема театра, театральности, актерства, роли — ключевая и характерная в целом для модернизма; в сказке Толстого решена типично для своего времени (вспомним хотя бы булгаковский интерес к этой теме) и требует самого пристального изучения в контексте эпохи.

Театр Карабаса Барабаса. Для него характерно отчуждение кукол как живых существ от своих ролей, предельная условность действия.

Театр «Молния». Найденная за волшебной дверью старинная заводная игрушка, без всяких объяснений со стороны автора превращающаяся в новенький, с иголочки, настоящий театр, в котором куклы сами пишут пьесы в стихах о своих приключениях и сами играют. Из общей тональности следует, что деятельность театра волшебным образом преображает действительность. Механическая игрушка умудряется вмещать в себя всю человеческую историю от далекого прошлого (перед зрителями проходит изображение дремучей Африки) до светлого будущего, напоминающего советскую Москву тридцатых годов. История, таким образом, заканчивается ввиду достижения цели, время останавливается, наступает счастливая жизнь, основанная на ежедневном повторении одних и тех же событий.

Тортила. Черепашка, на которой держится мир, чьим главным секретом она, обиженная на прежних людей, делится с новым человеком Буратино.

Фабула.

Харчевня «Трех пескарей».

Чулан с Пауками. За чрезмерную демонстрацию победного индивидуалистического здравого смысла и за амбивалентность нравственной аксиологии Буратино заперт Мальвиной в чулане с пауками, то есть как бы оставлен наедине с собой, любимым, перед лицом вечности. Ср. свидригильдовскую метафору вечности как баньки с пауками.

Шарманка. Метафора аполлонического искусства. См. *Аполлон и Дионис*.

Шушара, Крыса. Олицетворяет мировой хаос и ужас бессознательного, являясь тем самым антиподом Сверчка в бытийном выборе, который должен сделать только что родившийся главный герой. Интересно, что Буратино первым нападает на нее, схватив за «длинный тонкий крысиный хвост», к тому же холодный. Живет Ш. на лестнице за волшебной дверью, создавая дополнительную опасность для ищущих новый театр. В финале задушена Артемоном.

Щипки. У героев сказки — самый частый способ выражать свои чувства, на мой вкус, довольно странный.

Эволюция Буратино. Многие герои сказки к концу меняются, но перемены в характере главного героя показательны для русской литературы. Герой движется от вызванного любовью и страданием желания купить папе новую куртку к идеологизированной мечте об абсолютном обогащении и миллионе курток для страждущего Карло, представляющего теперь все человеческое страдание. Индивидуалистическая идея приводит Буратино к символической гибели в пруду, после которой начинается перерождение героя в самоотверженного борца за всеобщее счастье. Ср. с эволюцией Раскольникова.

Эсхатология. Эсхатологическая устремленность сюжета подчеркивается всеобщностью конфликта, тотальным характером военных действий, приведших к всеобщей окончательной победе добра и наказанию зла, к отмене времени и утверждению высшей справедливости. Телеологическая устремленность истории подчеркивается изображением Буратино, обнаруженным героями на стародавней двери. См. также *Театр «Молния»*.

Литература

1. Липовецкий М. Памяти Буратино // Искусство кино. 2001. № 5. С. 49—52.
2. Петровский М. Что отпирает золотой ключик? // Петровский М. Книги нашего детства. М., 1986.
3. Словицкая В. Теперь Буратино — женщина (http://gif.ru/ekb/txt_slovikovskaya_buratino.htm).
4. Степанов Ю. Буратино // Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. М., 2001. С. 811—826.
5. Толстая Е. Буратино и подтексты Алексея Толстого // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 56. № 2. М., 1997.

СОФИЯ И ЛОГОС

Д. Ю. КОБРИНСКИЙ, А. А. КОРАБЛЕВ

КИЕВ; ДОНЕЦК

Диалог, или, точнее, Попытка Диалога, или, еще точнее, Попытка Молчания

*Палуба теплохода, плывущего по Днепру.
За столиком сидят Философ и Филолог¹.
Бутылка, стаканы.*

Ф и л о с о ф (*поднимая стакан*). За диалог!

Ф и л о л о г (*поднимая стакан*). За Михаила Михайловича!

Пьют.

Философ. А теперь скажи, что говорит твоя филология такого, чего не говорит философия?

Ф и л о л о г. Ничего.

Ф и л о с о ф. Тогда зачем их противопоставлять? Не правильнее ли считать, что филология — часть философии?

Ф и л о л о г. А почему не наоборот? И философ, и филолог смотрят на мир сквозь слово — как сквозь оконное стекло. Но философ как бы не замечает этой призмы, он сосредоточен на том, что находится за словом. В этом все различие. Когда же философ осознает словесность своего мышления, он становится филологом — как Хайдеггер, Бахтин, Деррида... Впрочем, и они, даже Михаил Михайлович, между нами говоря, так и не стали филологами, потому что не перестали быть философами. Заметив на пути своего взгляда слово, они и слово начали рассматривать так же, как до этого рассматривали все остальное. Правда, говорят (Флоренский, Ортега-и-Гассет), что невозможно одновременно видеть и то, что за стеклом, и самое стекло. Согласен, невозможно. Но филологический взгляд — это именно такой, невозможный взгляд, совмещающий два соотносимых, но несовпадающих объекта — мир и слово. Поэтому филологом стать несравненно труднее, чем философом. Филология — это, можно сказать, высшая форма философии. Но я так не скажу, чтобы не повредить нашему диалогу.

Ф и л о с о ф (*иронически*). Стало быть, филология — это взгляд сквозь стекло?

Ф и л о л о г. Сквозь стекло, которое опредмечивает явления и фокусирует внимание на сущности.

Ф и л о с о ф. Понял. (*Наливает, опытным движением выводя диалог из сферы сухих абстракций*). Что ж, за стекло, сквозь которое мы можем увидеть истину? (*Поднимает стакан, дематериализуя сказанное*).

Ф и л о л о г. (*поднимает стакан*). За слово. За слово, без которого невозможен наш диалог.

Пьют.

Ф и л о с о ф. А теперь дай дефиницию. Что есть слово?

Ф и л о л о г. Мне легче ответить, что есть истина. Но попробую. Прежде всего, слово — это посредник. Между познающим и познаемым. Между человеком и миром. Между человеком и человеком. Между человеком и Богом. Это посредничество тотально и универсально, оно осуществляется на всех духовных уровнях человеческого бытия, от высшего («Вначале было Слово») до низшего («Слова, слова, слова»). Да, это ограничивает свободу, но через это ограничение, как через узкие врата, познающий вводится в истину, и уже истина, как сказано, делает его свободным.

Дмитрий Юрьевич Кобринский — философ. Киевский национальный экономический университет, каф. философии. duk@inec.kiev.ua Александр Александрович Кораблев — филолог. Донецкий национальный университет, каф. теории литературы и художественной культуры. korablev@univ.donetsk.ua

© Кобринский Д. Ю., Кораблев А. А., 2002.